

Marie Uguay, Mandelstam, Luzi Noises too old to End

Jean-Pierre Issenhuth

Volume 29, numéro 2 (170), avril 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60456ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Issenhuth, J.-P. (1987). Compte rendu de [Marie Uguay, Mandelstam, Luzi : noises too old to End]. *Liberté*, 29(2), 86–94.

JEAN-PIERRE ISSENHUTH

Marie Uguay, Mandelstam, Luzi

NOISES TOO OLD TO END

*Sur une oreille et l'autre, deux bruits trop vieux
pour finir
Empiètent —*

Ainsi Hopkins entendait-il la mer et l'alouette. De la même façon, j'entends les poèmes de Marie Uguay, que les éditions du Noroît rééditent en un volume (*Poèmes*, 1986) en y ajoutant quelques inédits. Les vieux bruits de la douleur et de la joie y sont partout, orchestrés d'une façon bien particulière, et ils sonnent juste. On n'a pas le sentiment qu'ils viennent de zones périphériques, mais du centre même, du point qui diffuse l'impression d'authenticité. La question en est une de position, d'orientation, et il n'est pas facile de parler à partir de son centre. Les mots n'y mènent pas. Leur laisser l'initiative mène dans le fossé. Ce qui compte, c'est le point d'où les mots partent, et ils ne partent pas volontiers du centre. Evoquant le centre, je sais exactement de quoi je parle, sans pouvoir le situer ni le décrire convenablement. Je le connais en le touchant, en l'éprouvant, en y étant, en étant lui, et soumis à son rayonnement. Peut-être désigne-t-on ce centre quand on emploie le mot «cœur». On sait alors très bien qu'on ne désigne ni une pompe, ni une citerne de sentiments, mais infiniment plus: le carrefour de toutes les ressources, de toutes les facultés, le point de rassemblement où, dans des circonstances peu prévisibles, elles ne se

contrariaient plus les unes les autres mais se conjuguient, elles ne forment plus un nœud mais un bouquet.

On regrette parfois que Marie Uguay n'ait pas vécu pour trouver son accomplissement, mais on présume alors qu'il n'y aurait qu'une forme d'accomplissement souhaitable et louable, qui serait la réduction du poème à un squelette pur, sans images, modeste, évident, nu, etc. N'y aurait-il donc qu'une forme d'accomplissement enviable, par rapport à laquelle tout devrait être mesuré? En lisant Marie Uguay, j'aime mieux oublier cette idée d'un accomplissement unique, et chercher les moments où elle atteint un accomplissement bien à elle, dans des poèmes où elle met sa marque, qui n'est celle de personne d'autre. Dans ce sens, un poème en particulier m'arrête, où l'univers, le temps et l'espace amentés entrent dans la syntaxe incertaine du souvenir:

*Il fut un temps d'attente dans le froid sel d'un été
Le silence était ces bancs de sable abîmés
ou décuplés par la lumière et le vent
Un jour cendres
à l'appel de l'histoire et des morts
Un jour lits solaires sous l'appesantissement
de midi
puissantes corolles
confidents de solitude
Un jour rose des seins et des genoux
chair silencieuse sous la caresse des embruns
Un jour plus blancs encore que l'anneau
de Saturne
pour l'enlevante pureté de la mer
pour les nuits d'éclairs et de lunes
pour les mouettes
blancs pour la parfaite représentation du silence
blancs entre les signes des seigles de mer*

Cet autoportrait sur fond d'univers me paraît représentatif des plus grandes réussites de Marie Uguay. On y reconnaît le morcellement des phrases rongées par la mer, qui laisse des bancs de terre iso-

lés, qu'elle visite et revisite. C'est un monde de juxtapositions qui semble contredire, dans sa configuration, le désir d'établir des liens que les prépositions manifestent. Le poème lance des hameçons jusqu'à Saturne. Il attrape les mouettes, les éclairs, l'histoire, la lune, tout, mais il y a des espaces blancs, des coupures, des vides. Ces caractéristiques pourraient rendre le poème effiloché, fragile, évanescent. Ce n'est pourtant pas le cas. A chaque lecture, il apparaît plus ferme, plus vigoureux, plus stable, et la substance sonore y est pour quelque chose. Il suffit d'aligner les *s*, les *i*, les *l*, les *an*, pour s'apercevoir que le mot *silence* est entrelacé dans tous les autres. La récitation le fait entendre à l'oreille interne, comme une mer qui s'éloigne et qui revient. L'avant-dernier vers n'est donc pas vain. Le poème est bien «la parfaite représentation du silence», non seulement par les formes et le blanc évoqués, mais aussi par la substance sonore. La convergence des moyens d'expression peut difficilement être plus parfaite. Marie Uguay a-t-elle calculé cette représentation? Lui a-t-elle été donnée? Ces considérations m'amènent à une phrase citée au dos du livre, où Marie Uguay émet le souhait que «chaque mot maintienne en lui toutes les possibilités de perception». Qu'est-ce à dire, sinon qu'elle souhaitait faire donner au mot tout ce qu'il peut, faire jouer tous ses attributs, sans rien exclure? C'est bien ce que le poème m'offre: une orchestration de sensations, qui fait appel à toutes les perceptions du lecteur, l'ouïe comprise.

La Poésie québécoise, anthologie de Laurent Mailhot et Pierre Nepveu (l'Hexagone, 1986, collection Typo) ne donne que deux pages à Marie Uguay. J'ai le pressentiment que les anthologies futures lui accorderont beaucoup plus d'espace.

LE CONTEMPORAIN DE PERSONNE

Il manque à l'histoire littéraire le chapitre des rencontres. On y verrait Claudel croiser Saint-John

Perse à Hambourg, au fond du tunnel sous l'Elbe. On entendrait Claudel lancer, pour immortaliser cette minute énorme: «La mer, c'est la vie future». Dans le même chapitre, on apercevrait aussi, bien sûr, Chateaubriand déguisé en chauve-souris, épiant et saisissant avec ses ondes la conversation de Bossuet et de Rancé sur une digue. Dans ses mémoires (*Témoignage*, Albin Michel, 1980), Chostakovitch affirme que ces rencontres ne sont rien, que l'histoire les invente, les enjolive, et que lui-même n'a pas échangé un mot avec Akhmatova quand il l'a vue. Akhmatova, pourtant, prétend avoir eu avec lui une conversation longue et intéressante. Je ne sais quelles paroles Mandelstam a échangées avec Boulgakov. Ce dernier, en tout cas, entendit une fois Mandelstam dire ses vers. C'était à Tiflis. Boulgakov fut agacé par la diction affectée du poète, mais l'impression laissée par les vers ne s'effaça jamais.

Bien plus tard, en relégation à Voronège, Mandelstam ne rencontrait plus grand monde. Il se promenait avec Nadejda, sa «compagne mendicante». Il notait les vers qui lui venaient. On trouve dans ses cahiers d'alors ces deux petits extraits, datés du printemps 1937:

*Le poirier a tiré sur moi, le merisier
De leur force friable, sans jamais me rater¹
Un gamin aux pommettes rouges
S'est élancé comme un nageur
Seigneur et tyran de sa luge²*

1. Traduction de Philippe Jaccottet, *La Revue de Belles-Lettres*, 1981.

2. Traduction de François Kérel, *Tristia et autres poèmes*, 1982.

Pourquoi de tels vers sont-ils pour moi si importants? Est-ce parce qu'ils me font mesurer le chemin de l'inconscient à la conscience, de l'expérimentation à l'expérience, de la communication à la communion? Quand on cesse de jeter sur le monde des paroles égo-centriques et des grilles de lecture comme on jette des déchets dans l'environnement, le monde peut-il devenir présence parlante, se révéler? Hopkins parlait d'un malheur-monde. Pourrait-on évoquer ici une parole-monde, que le poète a surprise, avec laquelle il est entré en résonance, de la même façon que son

amie Akhmatova tentait de s'introduire dans la conversation déjà commencée du passé? Ce que je vois ici, pourrais-je dire que c'est le contraire du bavardage insipide et intarissable de tant d'intériorités autistiques, prisonnières d'elles-mêmes, sans aucun débouché sur la réalité commune?

Castaneda suggère de «diminuer l'importance de soi» pour «stopper le monde». Mandelstam n'eut pas grand-chose à faire pour diminuer l'importance de soi: on s'en occupait gracieusement à sa place. Il m'arrive de considérer bêtement cela comme une chance et une aide. Le résultat de la diminution d'importance, c'est le «tir» du poirier: la présence du monde est devenue puissance. L'image du «tyran de la luge» m'en apprend peut-être plus sur la réalité du joyeux gamin que toutes les sciences réunies. Que dire de plus vrai que cette vérité en acte, en mouvement pur, en vie? Décrire et expliquer les processus de la vie n'est pas dire la vie, mais ici, elle est dite, éprouvée et dite comme si elle avait parlé elle-même. Le «pacte avec les essences» de Jorge Guillen, c'est d'abord le monde et la vie éprouvés à fond. Chez Mandelstam aussi, le monde est éprouvé, la vie est éprouvée, le goût de l'être, que Hopkins trouvait parfois si amer, est éprouvé, et quand Charlotte Melançon écrit:

et que j'éprouve ce que je vois,
elle marche dans leurs traces.

La vie de Mandelstam à Voronège ne tenait qu'à un fil. Les pommettes cramoisies du gamin seigneurial, c'était une vie pleine de promesses, et le tir du poirier annonçait les fruits. Mandelstam les a-t-il enviés? Dans sa faiblesse fut leur force. Cinquante ans après, les pommettes du gamin sont plus rouges que jamais, et son élan princier le fait toujours passer comme une fusée. Mandelstam, qui se disait «le contemporain de personne», se nommait aussi «l'ami de tout vivant sur terre». L'un n'allait pas sans l'autre quand l'époque voulait que pour la vie de chacun, toute autre vie pût devenir une rivale à abattre.

LE CHEMIN DE MARIO LUZI

Un homme est en marche sur une voie ferrée. Les oreilles traversées par le sifflement du soleil, il saute les dormants distants d'un demi-pas. Pour ne plus les manquer (il doit en toucher un sur deux), il avance penché, les jambes en ciseaux très ouverts, ce qui diminue un peu sa taille, et la terre labourée à sa droite a l'air encore plus haute. Le soulèvement de ses crêtes fait penser à des dos prosternés, à une marine. A gauche, dans la forêt sans vent, le silence est si respectueux qu'on entend les feuilles tomber. Elles rebondissent de branche en branche avec un bruit métallique. Chacune a sa partie dans un air auquel les souliers du marcheur répondent. Celui-ci, malgré les apparences, est plus fragile que les feuilles. Un simple fantassin sans qui le sort a lieu, mais, qu'il le veuille ou non, tout a lieu en lui, tout lui parvient: des bribes de voix, un changement dans l'atmosphère, le harcèlement des souvenirs, l'interpellation des gens qui passent, tout se transforme en enjambées lentes et sûres. Où va la voie ferrée? Où qu'elle aille, c'est bien trop loin pour qu'on en ait la moindre idée. La forêt a atteint sa hauteur et les sillons s'arrêtent. Leur destination atteinte (un fossé ou un chemin), ils repartent en sens inverse pour former une étendue. La voie ferrée demeure étroite et se faufile. Elle contourne les obstacles et dépasse tout ce qu'elle voit.

J'ai pensé à cette longue image en lisant *L'Incesante Origine* de Mario Luzi (Flammarion, 1985). Ce volume présente en version bilingue toute la poésie publiée par Luzi entre 1965 et 1971. Les traductions françaises des poèmes sont dues à Philippe Renard et Bernard Simeone. Voilà une heureuse publication quand on sait, d'une part, que Luzi est considéré, avec Caproni et Zanzotto, comme un poète très important de l'Italie actuelle, et d'autre part, qu'il n'existait de son œuvre aucune traduction de cette envergure.

A tort ou à raison, je vois l'œuvre de Luzi passer

entre deux écrits qui me sont chers: *Le Christianisme et la vie des champs* (1942) de Simone Weil et le *Traité du rebelle* (1951) de Ernst Jünger. Côté forêt se trouve le rebelle, dont les alliés sont l'art, la philosophie et la théologie, le rebelle en quête de ce que ne montrent pas «des représentations du monde de plus en plus médiocres». Côté champs, la lumière crue de l'expérience commune, de l'agression quotidienne, qui constitue la doublure de la vérité, l'envers sans lequel il n'y a pas d'endroit.

L'œuvre de Luzi s'avance en se métamorphosant, elle se métamorphose sans perdre le fil. Elle éclaire tour à tour ses différents versants. A travers rencontres, affrontements, sollicitations, qu'elle n'évite jamais, elle enfonce son soc plus avant, creuse pour atteindre en l'homme un fond simple, caché sous des complications théâtrales et que la poésie n'éclaire pas toujours aussi bien qu'ici:

*Je ne songe pas à me défendre, je songe au nœud
de cette souffrance resté bloqué,
serré en un point de sa vie, sans rachat.*

Si chaque rencontre est l'occasion d'être plus perspicace, elle est aussi un appel:

*«Tu dois croître: croître en amour
et en sagesse», m'enjoint ce visage
défait qui transpire dans la lumière
un jour incertain.*

Chaque rencontre est encore une provocation, qu'il ne faut pas laisser sans réponse:

*Je réponds: «Je travaille aussi pour vous,
par amour pour vous.»*

*Il se tait un instant comme pour recevoir
cette pierre en échange
du sac douloureux vidé à mes pieds et répandu.*

De ces rencontres exigeantes — avec des personnes réelles? avec des voix adverses venues du fond de lui-même? —, le marcheur ne sort pas affaibli, mais plus déterminé encore à partager en avançant:

*Seule
la parole à l'unisson des vivants
et des morts, la communion vivante*

*du temps et de l'éternité peut trancher
le dur filament d'élégie.*

C'est ardu. Tout le reste est trop émoussé.

Une telle exigence pourrait tourner en hauteur guindée. En fait, elle ne détruit pas le bonheur d'accueillir la vie:

*«Heureux êtes-vous pris dans le mouvement»,
dis-je*

fixant depuis le pont

ceux qui naviguent avec abandon ou ardeur

et je regarde l'unité que dans le multiple

crée la vie: la vie même.

Les demandes que les œuvres font au lecteur sont diverses. Il me semble que celle de Luzi, volontairement assez pauvre en merveilles qui clouent sur place, et qui donc arrêteraient indûment son mouvement, demande au lecteur d'emboîter le pas, d'être présent sur le chemin, de voir, d'entendre et de répondre avec elle.

Souvent, dans la poésie contemporaine, les poèmes se construisent par effet de coq-à-l'âne, par téléscopage d'évocations disparates, et l'on ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agit d'une façon commode de donner à l'énoncé un relief qu'il ne mérite peut-être pas. L'effet dépayçant du coq-à-l'âne enlevé, que reste-t-il? Qui cherche au contraire la continuité rencontre de grands obstacles: la monotonie, l'effet de robinet. On esquivé ces obstacles en écourtant. Luzi ne les esquivé pas. Il parvient à un développement continu et long, sans monotonie. Pour essayer de comprendre comment il y parvient, j'appelle à mon secours «l'effet de réalité», celui qui fait dire: «C'est vrai. Comment n'y avais-je pas pensé?» Ou bien: «C'est juste. Cela me rappelle telle ou telle chose. Ma perception ou ma mémoire de la réalité sont ravivées». Quand le plus grand nombre possible de lignes provoquent ces réactions, le risque d'ennui est conjuré. La confiance dans les vers s'installe pour demeurer.

Il arrive que Luzi évoque sa mère chantant des airs d'opéra. En le lisant, j'ai l'impression qu'il tente

de recréer le chant de sa mère. Son propre chant n'a-t-il pas l'ampleur, la souplesse, l'expressivité, le développement tout en méandres d'un air d'opéra? Chaque poème est une longue phrase musicale, une cérémonie non cérémonieuse, qui tente de rendre compte de toutes les inflexions de la vie mouvante. Chaque vers est assez débordant d'élan pour rebondir naturellement sur la ligne suivante, sans qu'il soit nécessaire de forcer ou de relancer l'allure. Quand le mouvement est épuisé, il s'arrête de lui-même, comme un balancier d'horloge ou comme les pas du marcheur à l'étape.

On pourrait poser en terminant la grande question: Mario Luzi est-il moderne? Il y aurait sûrement quelqu'un pour mordre à l'hameçon, même s'il est tordu et rouillé. Ceux qui voudraient que Luzi soit moderne trouveraient maints arguments en faveur du oui. Ceux qui voudraient qu'il ne le soit pas en dénicherait autant pour le non. Et après? Luzi poursuivrait son chemin.